

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

3. Jahrgang

Dezember 1950

Heft 12

ZUR MALTECHNIK DER KAROLINGISCHEN FRESKEN AUS ST. MAXIMIN IN TRIER

(mit 2 Abbildungen)

In den Kapitularien Karls des Großen wird den königlichen Beamten unter anderem auch die Sorge für die Wandgemälde in den Kirchen übertragen (MG.LL. I S. 136). Hieraus ergibt sich, daß Bilder damals zum Inventar der Kirchen gehörten, und daß wir schon für diese Zeit zahlreiche, zum Teil große Wandgemälde annehmen müssen. Durch die schriftlichen Zeugnisse über verschiedene Bilderzyklen wird diese Annahme bestätigt. Von dem originalen Bestand ist jedoch nur wenig auf unsere Zeit gekommen; das meiste ist vernichtet oder durch Übermalung verdeckt worden. Wir haben deshalb nur selten Gelegenheit, Aufschluß über die Arbeitsweise der frühmittelalterlichen Freskomaler zu gewinnen. Mit der Erörterung der Frage nach dem maltechnischen Vorgang werden jedoch manche künstlerischen Eigentümlichkeiten dieser frühen Gemälde erst ganz verständlich. Die Angaben über die Maltechnik der Wandmalerei, wie sie sich in der *schedula* des Theophilus, im Malerbuch vom Berge Athos oder im Traktat des Cennini finden, gestatten nur *ex post* Rückschlüsse auf das Verfahren in früheren Jahrhunderten. Eindeutig sind diese Hinweise nicht.

Die von 1936—1939 vom Landesmuseum in St. Maximin in Trier freigelegten und geborgenen Wandgemälde des 9. Jahrhunderts gewähren nun einen willkommenen Einblick in die Werkstatt eines Künstlers des frühen Mittelalters. Die folgenden Beobachtungen dürften daher allgemeinem Interesse begegnen, zumal ein Teilstück der Originale durch die Münchner Ausstellung *ARS SACRA*, auf der es als einziges Beispiel die frühmittelalterliche Wandmalerei vertrat, einem größeren Kreis von Fachgenossen bekannt wurde. (Zur Ergänzung des Folgenden vgl. *Kunstchronik* August 1950, Abb. 3; Bericht über den 1. Deutschen Kunsthistorikertag in Schloß Brühl

[Berlin 1950] Tf. XX; Kunstdenkmäler der Rheinlande XIII, 3, Abb. 221; ferner Paul Clemens und Robert Oertels Beobachtungen zur Freskotechnik des Mittelalters: „Romanische Monumentalmalerei der Rheinlande“ S. 645 ff. bzw. „Wandmalerei und Zeichnung in Italien“, Mitt. Inst. Florenz V, 1940, S. 217 ff.).

Bei den Wandgemälden aus St. Maximin handelt es sich um reines Fresko. Die Mauerfläche ist zunächst mit einem Unterputz versehen worden, für den man den Kernmörtel des Mauerwerks benutzt hat. Mit dieser hellgrauen Masse, die im wesentlichen aus Kalk und von Kiessteinchen durchsetztem Sand besteht, ist die Fläche deckend, vereinzelte Steinköpfe ausgenommen, verputzt. Die Stärke des Putzes schwankt zwischen 0,5 und 1,5 cm. Darüber wurde ein kalkreicher, sehr fetter Feinputz von gelblich-grauer Farbe und fast stuckartigem Charakter in zwei Schichten ungleicher Stärke aufgetragen, die insgesamt bis zu 2 cm dick sind. Die Putzfläche ist mit der Kelle unregelmäßig verstrichen und uneben geglättet. Sie macht daher einen buckeligen Eindruck. Außer Kellenstrichen erkennt man zahlreiche Trockenrisse.

Nachdem der Feinputz aufgetragen war, hat der Maler in der noch weichen Oberschicht eine Einteilung der Bildfläche vorgenommen und damit das Gerüst der Komposition und die Größenmaßstäbe festgelegt. Er hat nämlich mit einer Schnur, deren Torsion noch deutlich zu erkennen ist, im nassen Verputz Linien eingedrückt, indem er mit dem Finger über die Schnur hinwegfuhr. Infolge der Unebenheit der Fläche wurde der Abdruck verschieden stark. Bei den Bildflächen mit den Märtyrergestalten (Abb. 2) sind durch solche Linien die Achsen der Säulen, ihr Umriß, die Höhe der Kapitelle, der den Schaft abschließenden Wulste und der Kapitellplatten angegeben. Ferner wurden die Trennungslinien der Farbbänder des Architravs sowie die Mittellinien der Flächen zwischen je einem Säulenpaar markiert, und anscheinend waren auch Höhe und Gliederung der Basen festgelegt. Die Linien sind nicht überall nach Waage und Lot und in genau gleichen Abständen geführt. Zufällige Ungenauigkeiten sind häufig und lassen darauf schließen, daß die ganze Disposition auf der Fläche selbst erfolgt ist. Bei diesem Verfahren konnten bereits ästhetische Gesichtspunkte berücksichtigt werden; so sind beispielsweise die halben Randsäulen 1 cm breiter als die halbe Mittelsäule, die letztere wird auf den beiden Bildflächen neben dem Altar um ein Geringes nach außen geneigt. Die Anordnung bezieht also die perspektivische Wirkung des 75 cm weit zwischen den Bildern vorspringenden Altarblocks mit ein.

Für die Märtyrerdarstellung ist die rechteckige Fläche durch die Senkrechten in 8 ungefähr gleiche Teile aufgeteilt worden. Dagegen wird die Komposition des Kreuzigungsbildes hinter dem Altar durch ein Dreieckschema bestimmt (Abb. 3). Hier sind die Lage der Lanze des Longinus und der Stange des Stephaton, aber auch die schräg vorgesetzten Beine der beiden Gestalten durch eingedrückte Linien festgelegt. Die Spitze des Dreiecks nahm der jetzt verlorene Kopf des Gekreuzigten ein. Auch der gesamte Umriß des Kreuzes einschließlich der Randleiste der Kreuzbalken wird durch solche Linien angezeigt, ebenso der Platz für die Inschriften. Senkrechte Linien bestimmen wie bei den Märtyrern die Körperachsen von Maria und Johannes. Auch diese beiden Figuren sind in Dreiviertelansicht gegeben, und hier wie dort fallen Nasenlinie und



Abb. 1.

Januarius Zick: Die Blendung Simsons (Öl auf Leinwand, 40×48 cm)
Neuerwerbung der Stadt. Kunstsammlungen Augsburg (vgl. Kunstchronik Oktober 1950, S. 198)



Abb. 2 9.—10. Jahrhundert: Kreuzigung, Fresko aus der Krypta von St. Maximin in Trier
Aufnahme mit seitlichem Licht (Foto: Landesmuseum Trier)





Abb. 4 Gemälde der ehem. Staatlichen Museen Berlin (Ausstellung im Museum Dablen, Oktober 1950)

Kontur des Halses mit den vorher eingedrückten Senkrechten zusammen. Es erweist sich, daß diese Linien nicht nur das Gerüst der Komposition festlegen, es wird ihnen bis zu einem gewissen Grade auch eine formbegrenzende Funktion zugemessen. Hier wird deutlich, daß wir uns im Bereich einer monumentalen Gestaltung befinden, die ihr Gesetz ganz von der Fläche her empfängt. So muß dieses Linienschema als monumentaler Kompositionsriß gewertet werden, der ohne Zwischenglied auf der vorbereiteten Wand entstanden ist.

Für die Ausführung des Bildes war die Zeit nur sehr kurz bemessen: Sollte das Wandbild in echtem Fresko ausgeführt werden, dann war das Malen nur solange möglich, als der Freskomörtel noch nicht abgeunden hatte. Das ganze Bild einer jeden Fläche muß daher in *einem* Arbeitsgang gemalt worden sein. Auf die im allgemeinen durch die Linien gekennzeichnete Disposition folgte sofort der eigentliche Malvorgang. Mithin wurde nicht in bestimmten Abschnitten, sogenannten Tagewerken, gearbeitet. Damit ist auch die Benutzung einer auf dem Unterputz angebrachten Vorzeichnung auszuschließen. Daß nach der hier beschriebenen Art verfahren wurde, bestätigt eine Beobachtung des Restaurators Klein: Im unteren Teil der Bildfläche ist an der dritten Figur von rechts ein Sohlenabdruck zu bemerken, und bei der folgenden vierten Figur ist ein Farbstück abgerissen, bevor der Freskomörtel abgeunden hatte. Der Maler muß das Kreuzigungsbild unmittelbar nach Vollendung der Märtyrerfiguren gemalt haben, wie sich aus Kleins Wahrnehmung ergibt, denn er hat beim Herunterklettern von der 84 cm hohen Brüstung die bereits bemalte untere Fläche beschädigt.

Die Umrißlinien und die Hauptlinien zur Kennzeichnung der Formen werden durch lang durchlaufende rote Pinselzüge bezeichnet. Innerhalb dieser Begrenzung sind dann die Flächen in den vorgesehenen Grundfarben angelegt und hierauf die weiteren Detailformen hineingemalt worden. So bemerkt man als Binnenzeichnung zahlreiche neben- und übereinanderliegende flott aufgetragene Pinselzüge in den Farben gelb, rot und schwarz. Auch die Konturen sind teilweise noch einmal überdeckt worden. Das Ganze läßt erkennen, daß die Ausführung schnell und zügig vor sich gegangen ist. Aus allem spricht die Frische des ersten Entwurfs, nicht aber bedächtige und genaue Nachbildung einer Vorlage. Nur für das Ikonographische muß eine Miniatur oder Erinnerungsskizze als Vorbild angenommen werden. Das verraten auch *Pentimenti*: die sich öffnende Hand der ersten Märtyrerin auf dem linken Bildfeld (Abb. Tagungsbericht Brühl Taf. XX, 1) war zunächst in anderer Haltung gemalt, sie setzte etwas tiefer an und war flach ausgestreckt. Der Umriß ist dann mit Kalkmilch „ausradiert“ und geändert worden. Vorzeichnungen nach Art eines Kartons können hier nicht zugrunde gelegen haben.

Die gekennzeichnete Arbeitsweise setzt eine große Beherrschung des Typenschatzes und ein sicheres Formgedächtnis voraus. Beides darf man dem mittelalterlichen Künstler in besonders hohem Maße zubilligen. Die Zuordnung der Einzelelemente in formelhafter Parallelität zeigt eine Abwandlung der Formenschemata nicht nur bei der Darstellung der gegenständlichen Motive, sondern gerade hinsichtlich der menschlichen Gestalt. Die künstlerische Eigenart spricht sich in der Variation desselben Motivs aus,

sie läßt aber die nach Gesetzen der elementaren Geometrie aufgebaute Komposition dennoch nicht zu einem Schema erstarren. Wesentlich für die Bildrelationen ist auch die Zuordnung der größeren Farbflächen nach einem bestimmten symmetrischen Rhythmus. Hierüber soll jedoch an anderer Stelle eingehender gehandelt werden.

Die karolingischen Wandgemälde aus St. Maximin geben also einen ungewöhnlich genauen Einblick in die handwerklichen Gewohnheiten eines frühmittelalterlichen Freskomalers; es erweist sich, daß sich monumentaler Stil und handwerkliche Arbeitsweise wechselseitig bedingen. Weitere Beobachtungen, für die jedes Bruchstück wichtig ist, werden die Frage zu klären haben, ob sich unsere Feststellungen verallgemeinern lassen.

Selbstverständlich wurden die größte Mühe und alle technischen Mittel aufgewandt, um dieses auf deutschem Boden einzigartige Beispiel früher Wandmalerei zu erhalten. Es sei hier noch auf das besondere Konservierungsverfahren eingegangen. Die Erhaltung der Fresken in situ hätte einen nicht zu vertretenden Aufwand erfordert. Deshalb entschloß sich der Träger der Ausgrabung, das Trierer Landesmuseum, zur Ablösung der Malereien von der Wand. Hierbei durfte der Originalzustand mit allen Eigentümlichkeiten der Oberfläche keine Einbuße erleiden; auch die vorzügliche Farbigkeit mußte bewahrt werden. Mit der schwierigen Aufgabe wurde der Restaurator Otto Klein (Köln) betraut. Zur Sicherung der Farbschicht und zum Zusammenhalt des infolge der Bodenfeuchtigkeit sehr schütterten Mörtels — das Fresko lag 4,50 m tief in der Erde — wurde die Bildfläche mit einem (später nach besonderem Verfahren wieder abgelösten) Film überzogen und dann erst mit einer dicken Gipsschicht verkleidet. Mit Vertikalsägen wurde sodann ein etwa 4 cm starkes Stück der Wand mitsamt dem anhaftenden Fresko abgetrennt. Nach der Bergung wurden die überflüssigen Mauer- und Mörtelreste der Rückseite bis auf etwa 1 cm Stärke abgefräst, das Fresko gehärtet und mit Schächterleinen und darüber mit besonders starkem Rips überzogen. Die Bildseite wurde nach Abnahme der Sicherung mit mechanischen Mitteln von Verunreinigungen befreit und das Ganze zunächst auf einen Holzrahmen montiert. Diese Art der Konservierung erlaubt es, die einzelnen Teile einer Rekonstruktion der Krypta wieder einzufügen. Die Restaurierung aller Bildteile ist infolge der Unterbrechung durch den Krieg und die später fehlenden Mittel bedauerlicherweise noch nicht abgeschlossen.

Hans Eichler

DIE BEI MARBURG GEFUNDENEN „GRÜNEWALDZEICHNUNGEN“

Am 16. 12. 49 berichtete die Marburger Presse zum ersten Mal (s. I. und II.) von den sechs Handzeichnungen, deren erste ikonographische Deutung durch Albrecht Kippenberger, den Kustos des Marburger Universitätsmuseums, einstimmig anerkannt wird, deren stilistische und damit formale Wertung jedoch trotz Jahresablaufes noch immer umstritten ist. Nur insofern stimmen alle Betrachter der Zeichnungen überein, als sie

diese mit dem bekannten und anerkannten Werk Grünewalds in Verbindung bringen; über die Art dieser Beziehung gehen die Ansichten weit auseinander. Die Fülle der Veröffentlichungen (vorwiegend Presseartikel) läßt sich in 6 Gruppen scheiden (* bedeutet: mit Abbildungen):

I. Berichte über die Fundumstände und die Frage der Herkunft der Zeichnungen.

- * H. B. (Hermann Bauer) u. Otto Brinckmann. Ein sensationeller Fund: Sechs Handzeichnungen Mathias Grünewalds in der Abfallgrube. Marburger Presse 16. 12. 49 (s. oben).
- * M. Lorei, Sechs Grünewaldzeichnungen in der Abfallgrube. Neue Frankfurter Presse 19. 12. 49.
- * H. B., Die Marburger Grünewald-Blätter. Die Sensation. Mbg. Pr. 24. 12. 49.
- * H. B., Licht im Dunkel des Marburger Grünewald-Fundes. Wie die Blätter in die Abfallgrube kamen. Mbg. Pr. 21. 1. 50.
- W. Medding, s. unter II., Waldecker Kurier,
- ders., Marburger Zeichnungen voller Geheimnisse. Waldecker Kurier 30. 3. 1950.

II. „Originale Zeichnungen Grünewalds“:

- * A. Kippenberger, Bestimmung und Würdigung des Fundes. Mbg. Pr. 16. 12. 49. Referiert Quick 15. 1. 50.
- * W. Medding, Die neuentdeckten Grünewaldzeichnungen. Das Kunstwerk 1950, Heft 2, S. 51 ff.
- * ders., Streit um die Echtheit des Grünewaldfundes. Waldecker Kurier 3. 1. 50.
- * Franz Frank, Bemerkungen eines Malers. Mbg. Pr. 4. 1. 50.
- * W. Medding, Der Grünewald-Fund bei Marburg. Die Welt 7. 1. 50.
- ders., Trierische Landeszeitung 14./15. 1. 50.
- A. Kippenberger, Winkler sagt: Echte Grünewalds! Mbg. Pr. 4. 2. 50.
- K. S., Und wieder Grünewald. Mbg. Pr. 1. 4. 50. (Darin zit. die zustimmende Ansicht, unter Vorbehalt der Autopsie, von Braune, Zürich; Adolf Lapp, Decatur, USA; Leporini, Wien).
- M. J. Friedländer möchte sich, wie er der Redaktion mitteilt, eines Urteils über die Zeichnungen, die ihm im Original nicht bekannt sind, enthalten (entgegen dem Zitat bei W. R. Deusch, vgl. VI).

III. „Kopien der Grünewaldzeit nach Grünewaldschen Originalen“:

- * O. H. Förster, Die Marburger Grünewald-Entdeckung. Ffm. Allgem. Zeitg. Silvester 1949.
- * ders., „Handschrift“ erregt den Widerspruch. Zweifel an den Grünewald-Entdeckungen. Der Mittag (Düsseldorf) 4. 1. 50.
- H. B., Der Marburger Grünewaldfund, Gutachten von Dr. W. K. Zülh. Mbg. Pr. 14. 1. 50.
- Widerlegt von W. Medding, Uffenbach oder Grünewald? Mbg. Pr. 21. 1. 50.
- * E.-M. Wagner, Die Grünewald-Funde von Marburg. Fuldaer Volkszeitung 7. 1. 1950.
- * W. Niemeyer, Nicht Grünewald — aber wer? Der umstrittene Fund in Marburg. Die Zeit 19. 1. 50. (Nimmt „Hans Grimmer“ an).

IV. „Spätere Arbeiten in Anlehnung an Grünewaldsche Originale“:

- Josef Mangner (Kunsthändler in Marburg), vgl. H. B., Um die Marburger Grünewald-Blätter. Mbg. Pr. 30. 12. 49.
- R. Hamann-Mac Lean, Grünewald-Funde angezweifelt. Argumente, die gegen ihre Echtheit sprechen. Die Neue Zeitung 28. 12. 49.
- * (20. u. 23. 12. 49 Vorbericht und Abbildungen).
- * Referiert von Quick 15. 1. 50.
- G. Herzberg, Original, Kopie oder Fälschung? Frankfurter Neue Presse Silvester 1949.
- ders., Mannheimer Morgen 4. 1. 50.
- R. Hamann-Mac Lean, Der fragwürdige Grünewald-Fund aus der Abfallgrube. Ein mahnendes Wort zur Mäßigung. Frankfurter Rundschau 10. 1. 50.
- H. Steiner (Kunstmaler in Berchtesgaden), Grünewald zeichnete anders. Die Neue Ztg. 21. 1. 50.
- P. Volkelt, Diskussion um Grünewald-Fund. „Kunstgeschichtlicher Arbeitskreis“ veranstaltet Kolloquium. Marburger Nachrichten 3. 2. 50.
- ders., Für und wider die „Grünewalds“. Aus dem Kolloquium des „Kunstgesch. Arbeitskreises“ in Marburg. Frankfurter Rundschau 7. 2. 50.
- ders., Aussprache über den Grünewald-Fund. Marburger Nachrichten 28. 2. 50.
- ders., „Die Gisselberger Zeichnungen“. Resultate der Diskussionen in Marburg. Frankfurter Rundschau 14. 3. 50.
- R. Hamann, Die Marburger Grünewald-Zeichnungen. Deutschland-Sender 7. März 1950.
- F. Dettweiler, Die bei Marburg gefundenen „Grünewaldzeichnungen“, Kompilationen nach dem Isenheimer Altar. Manuskript im Kunstgeschichtlichen Institut Marburg/Lahn.

V. Zur thematischen Zusammengehörigkeit der Blätter:

- A. Kippenberger, s. unter II. Mbg. Pr. 16. 12. 49.
- R. Hamann-Mac Lean, s. unter IV. Die Neue Zeitung 28. 12. 49.
- O. H. Förster, s. unter III. Ffm Allgem. Ztg. Silvester 49 und Mittag 4. 1. 50.
- W. K. Zülch, s. unter III. Mbg. Pr. 14. 1. 50.
- E. M. Wagner, s. unter III., Fuldaer Volkszeitung 7. 1. 50.
- * O. H. Förster, Eine Assunta von Mathis Gothardt? Das Münster 1950, Heft 7—8, S. 207.
- * W. K. Zülch, Mathis der Maler. Ein Grünewaldfund. Zeitschr. f. Kunst 1950, Heft 2, S. 91 ff.
- L. Wiesinger, Ein neu entdeckter Altarentwurf Grünewalds? Manuskript im Kunstgeschichtlichen Institut Marburg/Lahn (lehnt auf Grund einer ikonographischen Betrachtung des Grünewaldschen Werkes die Thesen und Rekonstruktionsversuche von Zülch und Förster ab).

VI. Methode der Betrachtung:

- O. Brinckmann, Echt oder unecht. Mbg. Pr. 24. 12. 49.
- Ders., Gedanken zum Grünewald-Fund. Mbg. Pr. 21. 1. 50.
- H. B., Um die Marburger Grünewald-Blätter. Mbg. Pr. 30. 12. 49.
- E. Medding-Alp, Zur Frage der Grünewald-Zeichnungen. Mbg. Pr. 21. 1. 50.
- H. B., Die Diskussion geht weiter. Mbg. Pr. 4. 2. 50.
- R. Z., Waffenstillstand um Grünewald. Vorläufiger Abschluß der Diskussion über die „Marburger Handzeichnungen“. Mbg. Pr. 25. 2. 50.
- „tz“, Brief an die Redaktion. Die Grünewald-Debatte. Mbg. Nachrichten 11. 3. 50.
- * W. R. Deusch, Umstrittene „Grünewald“-Zeichnungen. Rhein-Neckar-Zeitung 12. 4. 50.

*

Am 6. Dezember vergangenen Jahres fand auf seinem Arbeitsweg von Wenkbach nach Marburg der Kunstmaler O. Brinckmann, Hauszeichner der Marburger Presse, in einer Abfallgrube am Rande der Landstraße kurz vor dem Dorfe Gisselberg die genannten Zeichnungen. Sie lagen, vom Regen der vergangenen Tage durchfeuchtet, unter alten Dosen und Lumpen, zusammengehalten durch „ein Anhängsel, das auf kirchlichen Gebrauch hindeutet“ (Mbg. Pr. 16. 12.) und an dem sich noch Ecken von drei anderen Blättern befanden. Weiteres Material jedoch, diese Ecken zu ergänzen, wurde nicht entdeckt. Die Lumpen waren vor einigen Monaten anlässlich eines Umbaus vom Boden des Hauses Elise Damm in Gisselberg geräumt worden, einer Sammlerin vor allem von Volkskunst, die beim Bombenangriff Februar 1944 in der Chirurgischen Klinik in Marburg ums Leben kam und deren Haus seitdem als Gemeindeschule verwendet wurde. Gerieten die Zeichnungen mit den Lumpen in die Abfallgrube, so könnten sie — auf Grund der inzwischen erhobenen Eigentumsansprüche — aus dem Besitz einer 1922 in Berlin verstorbenen Dame stammen, die sie ihrer noch heute lebenden Enkelin vermachte. Anlässlich eines Gutachtens für das Testament sollen die Zeichnungen (angeblich damals 8), die bis dahin in der Familie als Zeichnungen für einen Lübecker Altar galten, von fachmännischer Seite als Grünewaldzeichnungen bezeichnet worden sein. Dieses Erbe soll jedoch durch die Haushälterin der Verstorbenen veruntreut worden und danach in den Besitz der Sammlerin Damm gelangt sein. Andererseits wohnte bis August 1944 im Hause Damm der im Osten vermißte Chemiestudent A. Kiel, der ebenfalls Sammler war und für den nun ein Studienkamerad Eigentumsansprüche erhebt. Wie immer sich die Herkunft der Blätter aufklären mag, fest steht:

1. Kunsthistoriker, denen die Sammlung Kiel bekannt war, darunter auch Prof. Hamann, können sich nicht an diese Blätter erinnern.
2. Einzelne Angaben der Enkelin in Bezug auf Zusammenhänge der komplizierten Erbangelegenheit stimmen; es ist jedoch fraglich, ob sich diese Angaben auf die gefundenen Blätter beziehen.

3. Vorerst lassen sich weder in der einen noch in der anderen Richtung Beziehungen zur Familie Savigny und damit in den Anfang des 19. Jh. zurückverfolgen.

Die Zeichnungen sind in schwarzer Kreide auf einem gelblichen büttenartigen Papier ausgeführt, das — vielleicht durch die Durchfeuchtung an der Fundstelle — besonders rauh, gleichsam blasig wirkt. Weiße Höhlungen, wie sie sich bei den bekannten Grünewaldzeichnungen finden, sind nicht vorhanden, es sei denn, ganz verwischt auf dem Blatte der Maria mit den Engeln. Zur Begrenzung der Formen wurden nur einfache, konturierende Linien, für die Binnenzeichnung Parallelschraffuren und nur bei Magdalena kräftige Schattierung verwendet. Die Größe der Blätter kommt der der anerkannten Grünewaldzeichnungen gleich: Marienblatt 24,5:36 cm, Gottvater 31,5:23,2, Johannes d. T. 32,2:20,7, Paulus 28:21, Maria Magdalena 15:24, Veronika 19,3:28 cm (vgl. dagegen: kniender König mit 2 Engeln, Berlin, 28,6:36,6 cm, hl. Katharina, Berlin, 31,6:21,5 cm). Außergewöhnlich ist dagegen die schräg beschchnittene Form von 3 Blättern (Johannes, Magdalena und Veronika), die nicht durch das Schicksal der Blätter bedingt zu sein scheint, da die Zeichnung auf diese Form des Papiers Rücksicht nimmt. Merkwürdig sind auch neben ganz geraden, völlig unverletzten Kanten kleine, wie durch Annageln entstandene Einrisse — von den großen Beschädigungen abgesehen. Auf der Rückseite finden sich noch Reste der ehemaligen Unterlage, einem festen weißen Papier bzw. Karton, die der Finder nach dem Trocknen wieder mit Formalinlösung befestigte, ebenso wie er auch die Vorderseite zur Sicherung der Zeichnung mit Fixativ behandelte. An einzelnen Stellen ist das Papier durch Abreißen der Unterlage durchscheinend. Eine Durchleuchtung mit der Quarzlampe im Amte des Landes-Konservators in Marburg hat nach Angabe der Beteiligten die Zeichnungen sehr kräftig und besonders eindrucksvoll herausgeholt, aber keine Überzeichnung feststellen lassen. Das Papier wird als ein geschöpftes Faserpapier ohne Wasserzeichen und Stege und daher als ein Papier des 16. Jh. bezeichnet; die Kreide besteht aus Wachs und Kienruß.

*

Wenn Kippenberger u. a. als Beweis für die Originalität die Übereinstimmungen mit Grünewaldschen Formen anführen, so übersehen sie m. E. völlig den Mangel an formaler und künstlerischer Qualität: nirgends findet sich ein Gefühl für Anatomie und Räumlichkeit, nirgends die innere Spannung und die kontrapostische Bewegung echter Grünewaldscher Figuren. Dieser Mangel schließt daher — von dem Ergebnis der Durchleuchtung mit der Quarzlampe abgesehen — auch eine Überzeichnung aus, durch die die originale Qualität wenigstens hindurchzufühlen sein müßte. Die Zuweisungen an Grimmer oder Uffenbach können aus stilistischen Gründen nicht zutreffen, wie der Beweis von Medding gegen Uffenbach (s. III) überzeugend dartut; auch der Uffenbachspezialist Leister (Celle) hält diese Attribution für unmöglich.

Ich möchte die Beobachtungen gerade des Kreises des Kunstgeschichtlichen Instituts Marburg (vgl. IV), der wegen der Köpfe des Veronikablattes und der Gestalt Gottvaters an Arbeiten des 19. Jh. denkt, noch weiterführen und sagen, es sind Kopiationen nach einer Schwarzweißreproduktion des Isenheimer Altars aus neuerer Zeit.

Ausgeführt in einem starren, ja unpersönlichen Linienduktus lassen sich vier Blätter als kopieartig, teilweise sogar pausartig übernommene Einzelformen aus verschiedensten Flügeln des Isenheimer Altars feststellen: Maria setzt sich, wie auch Zülch bemerkt, aus dem Oberteil der Verkündigungsmaria und dem Mantel und spiegelbildlich gegebenen Unterteil der Weihnachtsmaria zusammen, wobei der wunderbar räumlich ausgebreitete Mantel auf der Mauer in ein sinnlos langes geblähtes Gebilde umgewandelt ist. Die Art der Schattierung des Gesichtes, besonders des Mundes, entspricht den Schatten, wie sie eine Schwarzweiß-Reproduktion zeigt. Fuß und wehender Mantelzipfel des linken Engels sind vollkommen dem Verkündigungengel entnommen, während Kopf und Oberkörper dem Gambengel gleichen (wie auch andere feststellen), und der breite Flügel am rechten Arm durch Hinzufügung des Gefieders des Cherubims dahinter entstanden ist, ein Mißverständnis, das auch nur auf die Schwarzweiß-Vorlage zurückgeführt werden kann. Der Kopf Gottvaters ist der Kopf des hl. Antonius im linken Seitenflügel. Besonders deutlich verrät die Behandlung der Lippen die Nachbildung nach einer Schwarzweiß-Vorlage, denn die Oberlippe wird als weißer Punkt zwischen den beiden Schnurrbarthälften gezeichnet, unter der ganz ähnlich gegebenen Unterlippe erscheint ein kräftiger Schattenfleck, wo sich im Original ganz fein gezogene einzelne Haare finden. Johannes ist eine Kombination aus Johannes unter dem Kreuze und Paulus in der Wüste; Maria Magdalena ist gleichsam die in die Luft gehobene Maria Magdalena unter dem Kreuze, wobei das lange Ende des besonders hart konturierten flatternden Tuches das Tuch des auferstandenen Christus nachahmt. Der Kopf des Paulus wiederholt den Kopf des Cherubims, während die übrige Gestalt der Dresdener Zeichnung des knienden Apostels, vor allem aber Dürers Apostel der Himmelfahrt Mariae (B. 94) folgt. Ebenso scheint mir auch die schwebende Veronika aus dem Mantelmotiv des Engels mit dem Schweißstuch der Eisenradierung entwickelt, das Christusantlitz aus dem Blatt B. 25 von Dürer übernommen.

Nach diesem Ergebnis halte ich die 6 Blätter für Arbeiten eines kunstliebenden Autodidakten (wenn nicht eines Fälschers) und die Frage ihrer thematischen Zusammengehörigkeit, die die aufdringliche Pendanthaftigkeit so nahelegt, nicht für bedeutsam, um so mehr als die schwebende Maria Magdalena und Veronika in der kirchlichen Ikonographie bisher ganz unbekannt sind und auch nicht mit der Ikonographie von Grünewalds Werk in Einklang gebracht werden können, wie L. Wiesinger in ihrem Aufsätze überzeugend dargelegt hat

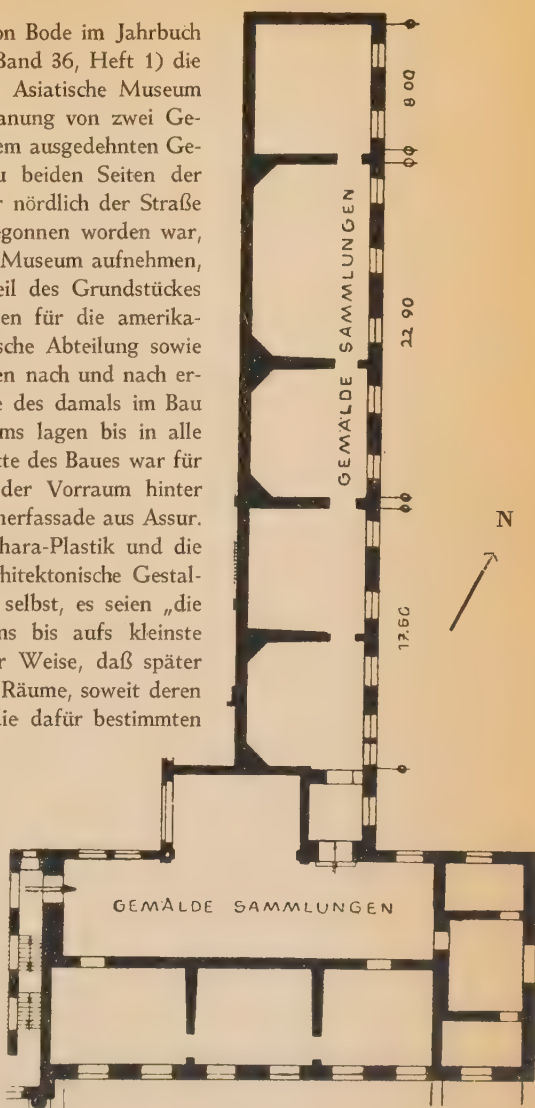
Frieda Dettweiler

DAS MUSEUM IN BERLIN-DAHLEM UND SEINE NEUE BESTIMMUNG

(mit 1 Abbildung)

1915 veröffentlichte Wilhelm von Bode im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (Band 36, Heft 1) die Pläne von Bruno Paul für das Asiatische Museum in Dahlem: eine großzügige Planung von zwei Gebäudekomplexen, die sich auf dem ausgedehnten Gelände der Domäne Dahlem zu beiden Seiten der Arnimallee erheben sollten. Der nördlich der Straße gelegene Bau, mit dem 1912 begonnen worden war, sollte das eigentliche Asiatische Museum aufnehmen, während auf dem südlichen Teil des Grundstückes ein Komplex von drei Gebäuden für die amerikanische, afrikanische und ozeanische Abteilung sowie die völkerkundlichen Bibliotheken nach und nach errichtet werden sollte. Die Pläne des damals im Bau befindlichen Asiatischen Museums lagen bis in alle Einzelheiten bereits fest, die Mitte des Baues war für die Mschatta-Front bestimmt, der Vorraum hinter dem Haupteingang für die Partherfassade aus Assur. Auch die Plätze für die Gandhara-Plastik und die Turfan-Funde waren in die architektonische Gestaltung einbezogen. Bode schreibt selbst, es seien „die Pläne des Asiatischen Museums bis aufs kleinste durchgearbeitet, jedoch in einer Weise, daß später etwa nötige Veränderungen der Räume, soweit deren Form und Größe nicht durch die dafür bestimmten größeren Denkmäler genau vorgeschrieben ist, bis zu einem gewissen Grade möglich bleiben“.

Es handelt sich hier um das Gebäude, dem der große Bodesche Museumskampf mit dem Minister Becker galt, dessen negativer Ausgang den letzten Lebensabschnitt Bodes so sehr getrübt hat. — Dreißig Jahre nach dem endgültigen Scheitern dieses großen Planes wird



nun das Gebäude zum ersten Male zum Leben erweckt und findet als vollwertiges Museum seine Bestimmung.

Nachdem Krieg und Nachkrieg und die neue Entwicklung Berlins dafür entschieden haben, erhält es eine Mission, allerdings anderer, aber vielleicht noch entscheidenderer Art, als Bode es ahnen konnte.

Als in den zwanziger Jahren der Weiterbau des geplanten Asiatischen Museums endgültig aufgegeben wurde, standen bereits der 100 m breite Mitteltrakt mit der großen Auffahrt an der Arnimallee, die beiden nach Norden laufenden Seitenflügel in einer Ausdehnung von 50 m sowie zwei durch einen niedrigeren Trakt mit dem Hauptgebäude verbundene Pavillons. Der Mitteltrakt und die Seitenflügel besitzen zwei Hauptstockwerke und ein Dachgeschoß. Das Innere stand zum großen Teil noch im Rohbau und blieb auch so liegen, die Zentralheizungsanlage war aber bereits im ganzen Gebäude angelegt. An Stelle des nur in den Fundamenten begonnenen nördlichen Quertraktes wurde zwischen den beiden Flügeln als Abschluß des Hofes ein Holzschuppen errichtet. Das Gebäude fand schließlich als Depot des Völkerkundemuseums Verwendung und wurde mit zahllosen Vitrinen gefüllt. Aus dem lebendigen Museumsleben schied es vollkommen aus. Später erhielt es in der Museumsliteratur den Namen „Magazinbau“, und die Vorstellung, daß dieser Bau zu nichts brauchbar sei, setzte sich fest. Gelegentlich konnte man sogar bei weniger Orientierten der Meinung begegnen, daß er überhaupt als Magazin errichtet worden sei.

Auch nach Beendigung des Krieges, der die Bauten der Museumsinsel weitgehend zerstörte, während das Dahlemer Gebäude bis auf einen Dachstuhlbrand und die Auswirkungen von Luftminen auf Holz- und Glasteile verschont blieb, ist der Wert des Bruno Paulschen Baues nicht sofort erkannt worden. Das Vorurteil ihm gegenüber blieb weiter bestehen, allerdings war man auch zunächst genötigt, alle Energie und Geldmittel darauf zu verwenden, auf der Museumsinsel, wo noch wertvolle Bestände lagerten, rettend einzugreifen.

Erst die neue Entfaltung einer Museumstätigkeit in Westberlin, wie sie Anfang 1949 begann, konnte den entscheidenden Anstoß geben, sich mit der Brauchbarkeit dieses in Westberlin erhaltenen Museumsgebäudes ernstlich zu befassen. Die Hoffnung, in absehbarer Zeit die in Westdeutschland verlagerten Kunstschatze aus Wiesbaden und Celle zurückzubekommen, und die klare Feststellung von amerikanischer Seite, daß Rückführungsverhandlungen ohne Vorhandensein vollwertigen Museumsraumes wenig Sinn hätten, rief zu einer genauen Prüfung des Baues auf.

Zunächst mußte es sich darum handeln, Räume für die Ausstellung der in Berlin noch verbliebenen Objekte des Völkerkundemuseums herzurichten, nachdem dessen stark zerstörtes Hauptgebäude in der Stresemannstraße nicht mehr benutzbar war. Im Erdgeschoß des Dahlemer Westflügels hatte schon 1947 eine kleinere Ausstellung ethnologischer Gegenstände stattgefunden. Es wurden nun die große Eingangshalle des Mitteltraktes ausgebaut sowie sämtliche Räume im Erdgeschoß des linken Gebäudeteils, so daß das Völkerkundemuseum im Dezember 1949 mit 10 Ausstellungsräumen vor die Öffentlichkeit treten konnte. Obwohl die Aufstellung dieser ethnologischen

Gegenstände ganz andere museumstechnische Aufgaben stellt als eine Gemäldeausstellung, erlaubte doch die wohlgelungene Herrichtung der Räume die Schlußfolgerung, daß sich die entsprechenden Säle des rechten Flügels sehr wohl zur Aufnahme von Gemälden und plastischen Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance eigneten. Die Hauptschwierigkeit für Bilderkabinette mußten die über 5 Meter hohen Fenster bieten, durch die für die gegenüberliegenden Wände eine erhebliche Spiegelung zu erwarten war.

Im Januar 1950 begann die Bautätigkeit im rechten Teil des Gebäudes mit der Bestimmung als Gemäldegalerie und Skulpturenabteilung. Es galt zunächst, in den riesigen, nicht untergeteilten Räumlichkeiten, die sich außerdem im völligen Rohbau befanden, ausreichende Behangflächen zu gewinnen und den Lichteinfall möglichst günstig zu lenken. Im wesentlichen mußten hier Erfahrung und Phantasie entscheiden, da Proben mit Kunstwerken nicht gemacht werden konnten. Dank der unbeirrbaren Vorstellungskraft Heinrich Zimmermanns wurde in kürzester Zeit sowohl für die außergewöhnliche Anlage der großen Halle mit der Raumnische wie für die übrigen Räume in Zusammenarbeit mit den leitenden Architekten eine Lösung gefunden, die sich zu bewähren scheint. Ein Teil der Wände wurde leicht stumpfwinklig angesetzt, die Ecken wurden in mehreren Räumen nach bekanntem Muster abgestumpft, wodurch besonders günstig beleuchtete und hervorragende Plätze gewonnen werden. So entstanden im Mittelteil des Gebäudes drei Kabinette, die rechts an die große, 26 Meter lange Halle anschließen, sowie fünf große Räume im Seitenflügel. In der großen Halle wurde das Licht durch ein Fenster, welches eine ganze Wand der Raumnische einnimmt, besonders verstärkt. Die vorgefundene Anlage mit dem etwas höher gelegenen Seitentrakt, zu dem einige Stufen hinaufführen, gibt die Möglichkeit, die zur Schau gestellten Objekte in zwei große Gruppen zu gliedern, was sich bei der jetzigen Aufstellung günstig ausgewirkt hat. In der Halle und den parallel laufenden Kabinetten werden die nach Berlin gekommenen deutschen Gemälde gezeigt, in den Sälen des Seitentraktes die italienischen Meister (Abb. 4). Auch die große Raumnische, die jetzt den Meister der Darmstädter Passion vorführt, konnte sehr zum Vorteil der Anordnung verwendet werden. An der langen Wand sind die Multschertafeln (leider nur 5) so wirkungsvoll ausgestellt wie niemals früher. Auch ein kleiner Raum am Ende der Halle, der aus statischen Gründen nicht verändert werden konnte, ist durch Einbau beleuchteter Vitrinen mit Bronzen und Kleinplastik zu einem Anziehungspunkt für die Besucher geworden. Die hier aufgestellten Marmorwerke, Desiderios Büste der Marietta Strozzi sowie die Pisano-Engel sind bei guter künstlicher Beleuchtung ausgezeichnet zu sehen. Ebenso wie bei der architektonischen Einteilung des Baues waren auch bei der Ausstattung der Räume für Wandfarbe, Fußboden, Paneel usw. die vielfachen Erfahrungen der Berliner Museen maßgebend. Vor allem die Frage, ob heller oder dunklerer Wandton, Samt oder rauhes Gewebe richtig sei, ist dort, wo das Kaiser-Friedrich-Museum dem nüchternen Deutschen Museum gegenüberstand, das niemals die Atmosphäre des alten Baues erreichte, mehrfach durchprobt worden. In Dahlem wurden sämtliche Räume oberhalb der Treppe mit olivgrauem Samt bespannt, während man von der unteren Halle

in Räume mit hellfarbener Rupfenbespannung blickt. Das mittlere Kabinett, in dem Dürer und Holbein hängen, ist wiederum mit Samt bespannt. Sämtliche Wände sind mit nagelbaren Platten belegt, so daß die kleinen Bilder gut gesichert werden können. Auffällige Eigentümlichkeiten des Gebäudes sind der starke Wechsel von Licht und Schatten und die Reaktion auf alle Beleuchtungsphasen der Natur. Diese Beobachtung steht in vollem Gegensatz zu dem Streben nach möglichst gleichmäßigem, „objektivem“ Licht in Galerieräumen. Aber ist das wirklich das unwandelbare Ideal? Vielleicht zeigt dieser Bau, in dem man diese Grundregel unbeachtet lassen mußte, daß die engere Verbindung mit der Natur den Kunstgenuß eher zu steigern vermag und sich vor allem auf die Aufnahmebereitschaft vieler Besucher günstig auswirkt. Das Wohlbefinden in den Räumen wird jedenfalls häufig als Gegensatz zu anderen Museen hervorgehoben. Von Anfang an war als selbstverständliche Forderung die Öffnung des Museums am Abend in den Bauplan eingezogen worden. Mit den Elektrotechnikern und dem leitenden Architekten Günter Kottmann wurde eine Lichtkonstruktion besprochen, die die Wände gleichmäßig intensiv bestrahlen, die Raummitte aber im Schatten lassen sollte. Hierbei dachte man etwa an Oberlichtsäle, bei denen die Mitte durch eine Hängendecke abgeblendet ist. Die gewählte Konstruktion besteht aus Neon-Lichtrohren, die in wannenartigen, email-belegten Strahlern liegen. Sie bewegen sich in einem Gelenk, so daß in jedem Einzelfall der günstigste Beleuchtungswinkel eingestellt werden kann. Die Röhren laufen in einem Kanal unter dem Rande der Decke; eine etwas tiefer hängende Rabitzdecke verhindert jede Blendung und konzentriert das Licht auf die Wände. Nur in der großen Halle sind offen hängende Rasterleuchten angebracht, während die Raumnische wieder die erwähnte Deckenkonstruktion zeigt. Für den Fachmann ist diese Beleuchtung noch keineswegs befriedigend, vor allem weil sie dort, wo die Bilder schräg von der Wand abstehen, unwillkommene Schatten entstehen läßt; doch ist diese Hängung wegen des stark einfallenden Tageslichts notwendig. Daß die Farben im sogenannten „Tageslicht“ der Neonröhren noch immer ganz anders erscheinen als im natürlichen Licht, ist allgemein bekannt. Trotzdem ist das Studium der Bilder bei solcher Beleuchtung auch für den Fachmann von besonderem Nutzen. Die zeichnerischen und plastischen Werte treten ähnlich wie bei der Agfa-Color-Aufnahme stärker hervor; es ist auffallend, wie etwa ein Mantegna oder Botticellis Venus in besonderer Weise lebendig werden. Jedenfalls ist der abendliche Besuch in den strahlend erleuchteten Räumen des Dahlemer Museums ein erfolgreicher Schritt, die Kunstwerke zur Auswirkung kommen zu lassen. Auch an trüben Tagen ist das Vorhandensein der Beleuchtung sehr willkommen, um so mehr als durch das weiße Neonlicht keine unangenehme Zwielichtwirkung entsteht.

Ein Wort sei noch über die Rahmen gesagt. Noch im Vorwort zum Katalog findet sich ein Hinweis auf das Fehlen der alten Rahmen, die im Kriege nicht evakuiert worden waren. Wer die Ausstellung der Bilder in Wiesbaden oder in Amerika sah, bestätigt, wie sehr der Eindruck durch die unerfreulichen „Packrahmen“ beeinträchtigt wurde. In kürzester Frist ist es in Berlin gelungen, mit besonderer Unterstützung der Firma Sprenger für fast alle Bilder würdige Rahmen zu beschaffen. Vor allem die Venezianer,

die Venus mit dem Orgelspieler, das Strozzi-Töchterchen und Lavinia prangen wieder in alter Fassung. In anderen Fällen, wie beim Bladelin-Altar, wurden in Eile nach altem Vorbild Rahmen angefertigt, oder die „Packrahmen“ wurden in so geschickter Weise veredelt, daß man sie kaum mehr erkennt.

Man würde auf die bedrückende, unnormale Situation der Berliner Museen hinsichtlich der in Westdeutschland lagernden Kunstschatze eingehen müssen, wenn man über Thema und „Auswahl“ der Ausstellung sprechen wollte. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß der Wunsch unerfüllbar war, für die nach 11 Jahren erste Berliner Schau die Hauptwerke aller Schulen zu erhalten, so wie sie für die Berliner Galerie charakteristisch waren: denn zu gleicher Zeit sind alle Meisterwerke der holländischen und vlämischen Schulen für Ausstellungen in Amsterdam und Brüssel unterwegs. Das Thema wurde daher auf die deutsche und italienische Malerei unter Hinzunahme der in Wiesbaden gebliebenen altniederländischen Bilder beschränkt. Von diesen sind jedoch die Madonna in der Kirche und das Sprichwörterbild zurückgeblieben. Auch für den Kaufmann Gisze, die Glatzer Madonna und Cranachs Jungbrunnen wurde die Erlaubnis zur Überführung nach Berlin von der hessischen Treuhandverwaltung nicht erteilt, ebenso fehlt der große Botticelli-Tondo mit den singenden Engeln. Die Einstreuung einiger plastischer Werke schien gegeben, nachdem das Schwergewicht der Schau auf der deutschen und italienischen Kunst liegt. Es war überraschend, festzustellen, daß sich die Wiederaufnahme des Bodeschen Prinzips der gemeinsamen Aufstellung von Gemälden und Skulpturen auch für den Bruno Paulschen Bau als richtig erwies. Die Apostel Riemenschneiders in dem ersten kleineren Raum oberhalb der Treppe, die Dangelheimer Madonna, die trotz ihrer zarten Proportionen der großen Halle einen besonderen Klang gibt, die Schutzmantelmadonna, der sich der Eintretende gegenüber findet, schließlich die Christus- und Johannes-Gruppe sind vielen auch heute wieder das am leichtesten zu begreifende Kunsterlebnis.

Die erfolgreiche Gestaltung dieser elf Räume im Dahlemer Museumsgebäude war der erste entscheidende Schritt; ihm folgt jetzt die Herrichtung der entsprechenden Räume im ersten Stockwerk, so daß in Kürze die doppelte Zahl von Kunstwerken in der lockeren Aufstellung gezeigt werden kann. Auch das Mansardengeschloß bietet noch vollwertigen Museumsraum. Eine weitere Bauphase wird der Errichtung des ursprünglich geplanten nördlichen Quertraktes an der Stelle des provisorisch abschließenden Schuppens gelten. Mit der neuen Bestimmung des Dahlemer Baues und der gleichzeitigen Nutzbarmachung des Charlottenburger Schlosses ist den Berliner Museen für die nächste Zukunft der Weg gewiesen.

Irene Kühnel-Kunze

ZUR WIEDERERÖFFNUNG DES GALERIEBAUES DES GERMANISCHEN NATIONAL-MUSEUMS

Am 7. Oktober dieses Jahres wurde das obere Stockwerk des Galeriebaues des Germanischen National-Museums der Öffentlichkeit wieder vollständig zugänglich gemacht.

Der 1916—1920 nach den Plänen von G. Bestelmeyer errichtete Trakt war durch Bombenangriffe so schwer beschädigt worden, daß vor allem im Obergeschoß wesentliche Veränderungen möglich waren. Um einen größeren Lichteinfall zu gewinnen, sah man in den vier westlichen Oberlichtsälen von der Rekonstruktion der eingestürzten, sehr hohen Rabitzwölbungen ab und beschränkte sich darauf, über einem neuen Gesims eine mattverglaste Staubdecke einzuziehen. In den übrigen Räumen wurde aus Gründen der Sparsamkeit das erhaltene Gewölbe belassen; so ergibt sich jetzt die Möglichkeit, den beträchtlichen Gewinn an Helligkeit festzustellen. Auch bei ungünstiger Witterung ist die Beleuchtung in den veränderten Sälen durchaus befriedigend. Der bestehenden Gefahr der Überstrahlung von den sehr hell gehaltenen Wänden her könnte zu einem späteren Zeitpunkt durch Besspannung oder durch farbkraftigeren Anstrich begegnet werden. — Die bauliche Leitung lag in den Händen der Architekten Dipl.-Ing. Harald Roth und Dipl.-Ing. Hans von Hanffstengel.

Das Untergeschoß blieb im allgemeinen dem Mittelalter und der Spätgotik, das Obergeschoß den späteren Epochen vorbehalten. Dem besonderen Charakter des Hauses als kulturhistorischer Sammlung entsprechend wurde so weit als irgend möglich in der Aufstellung eine Mischung der Kunstgattungen angestrebt, was sich besonders vorteilhaft in den Sälen des Untergeschosses, die sehr glückliche Maße und Seitenlicht besitzen, durchführen ließ. Angestrebt wurden lockere Reihenfolge und Zusammenfassung nach Kunstlandschaften. Daß wenigstens quantitativ Franken, insbesondere Nürnberg, am stärksten und Niederdeutschland — vor allem Westfalen — verhältnismäßig schwach vertreten sind, kann nach Entstehung und Eigenart des Museums nicht verwundern. Eine Besonderheit stellt ein Raum dar, der ausschließlich mit Werken ausgestattet ist, die auf Bestellung von Mitgliedern der Nürnberger Patrizier-Familie Tucher geschaffen wurden. Hierunter befinden sich so bedeutende Aufträge wie der überlebensgroße Andreas von Veit Stoß, die Lorenz Tuchersche Gedächtnistafel von Hans von Kulmbach, das Bildnispaar des Lorenz II. Tucher und der Katharina, geb. Straub von Hans Schäuffelein. Deutlicher kann die Bedeutung des Patriziates für die Kunstpflege nicht demonstriert werden.

Die beiden großen Säle des 1925/26 errichteten Verbindungsbaues enthalten eine Dauerausstellung mit Hauptwerken aus zerstörten oder schwerbeschädigten Kirchen Nürnbergs. Hier können später die großformatigen Nürnberger Altäre und Tafeln gezeigt werden, soweit sie bisher noch nicht ausgestellt wurden.

In einem gewissen Gegensatz zu den einheitlich in hellem Weiß gehaltenen Räumen steht das Lapidarium, das vor allem Außenplastik aus Nürnberger Kirchen und Häusern enthält. Das alte, unverputzte, weiß verfugte Ziegelgewölbe wurde hier unverändert beibehalten. Später kann auch in diesem Raum noch eine glücklichere Lösung versucht werden.

Im Obergeschoß machte die Eigenart der Räume (große Oberlichtsäle und kleine Kabinette) und des Materials die Trennung nach Kunstgattungen und die geschlossene Darbietung des reichen Bestandes an Gemälden der Renaissance unumgänglich. Eine Auflockerung des reinen Galeriecharakters wurde durch die Aufstellung einzelner Groß-

plastiken zwischen den Bildern und durch die Zusammenfassung von zwei Kabinetten zu einem größeren Raum, der die Aufstellung von Vitrinen ermöglicht, erreicht. Die Säle der Cranach, Baldung, der Meister der Donauschule, der Manieristen lassen immer wieder die eindrucksvolle Qualität des doch verhältnismäßig spät gesammelten Bestandes hervortreten, während der Dürersaal die nahezu vollständige Ausplünderung der Stadt Nürnberg von den Werken ihres bedeutendsten Sohnes recht schmerzlich empfinden läßt. Einen gewissen Ersatz bieten zwei Räume mit den hervorragendsten Werken des Nürnberger Kunsthandwerkes: Möbel, Kleinplastik, Medaillen, Plaketten und vor allem Meisterwerke der Goldschmiedekunst. Auch die Kapelle mit dem originalen Maschengewölbe aus der 1483 von Hans Beer erbauten Kapelle des Ebracher Hofes in Nürnberg hat den Sturm überstanden und ist, ausgestattet mit der „Nürnberger Madonna“ und dem Rosenkranzaltar mit den Flügeln von Hans Burgkmair (aus der zerstörten Imhoffschen Kapelle auf dem Rochusfriedhof), wieder in den Rundgang eingegliedert. Sie wird ein überraschender Eindruck in der Flucht der übrigen, nach modernen musealen Gesichtspunkten erbauten und eingerichteten Räume bleiben. Ein schwieriges Problem bedeutete die Unterbringung von Möbeln des Barock und Rokoko in den sehr hohen Mittelsälen. Durch die Verbindung mit gleichzeitigen Gemälden wurde eine tragbare Lösung erreicht. Den Abschluß bildet eine Auswahl großformatiger Gemälde vom frühen 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, wobei darauf zu achten war, daß ausgesprochene Lieblinge des Publikums wieder in Nürnberg gezeigt werden sollten. Die bedrohlich langen Wände wurden durch Plastik gegliedert. Die Barockgalerie des Museums verblieb nahezu ungeschmälert in der Neuen Residenz in Bamberg, da die beiden größeren Seitenkabinette, die sich zur Aufnahme wenigstens eines Teiles der Bilder angeboten hätten, zur Ausstellung der Spielzeugsammlung als einer der Hauptanziehungspunkte herangezogen werden mußten. Die Aufstellung von großen Teilen der Keramik, vor allem der Fayencen aus dem reichen Bestand der Sammlung Heiland, von Proben der Gläser und Silberarbeiten in dem ringsum mit Gobelins behängten Obersaal des Flügelbaues ergibt ein anziehendes Bild dieser vom Besucher nicht immer gebührend gewürdigten kunsthandwerklichen Erzeugnisse.

Ein weiterer großer, langgestreckter Raum mit Seitenlicht, der ehemalige „Goldsaal“, bleibt wechselnden Ausstellungen der graphischen Sammlung vorbehalten. Das besondere Interesse des Publikums für diese Schaustellungen von Handzeichnungen und Druckgraphik beweist, daß der oft beklagte geringe Besuch der Kabinette vor allem auf die Scheu vor der Heiligkeit des Ortes zurückzuführen ist.

Nachdem bereits seit einiger Zeit die bedeutendsten Stücke der Waffensammlung, vor allem die Renn- und Stechzeuge des 16. Jahrhunderts, auf der Burg ausgestellt sind, bietet das Germanische National-Museum zwischen den Trümmern der nahezu vollständig zerstörten Innenstadt wieder eine umfassende Schau des deutschen Kunstschaffens. Die nächste Sorge gilt der Wiederherstellung der ehemaligen Mönchshäuser der Kartause; sie werden die prähistorische Abteilung aufnehmen, aus der bisher nur einzelne Stücke gezeigt werden können.

Peter Strieder

REZENSIONEN

HEINRICH LUTZELER: Bildwörterbuch der Kunst. Mit 853 Zeichnungen von Theo Siering, Bonn: 1950. Dümmlers Verlag, 8°, 313 Seiten.

Der handliche, gut ausgestattete Band wendet sich an nicht fachlich gebildete Benutzer, er will, wie es im Vorwort heißt, die „Fachausdrücke“ erklären, „knapp gefaßt“ mit „Schwergewicht auf dem Bild, nicht auf dem Wort“. Die Bilder sind meist gut gezeichnet, wenn sie auch nicht jenen Grad von treffsicherer Präzision erreichen, der den „Sprach-Brockhaus“ auszeichnet. Gelegentliche Mißgriffe in Auswahl und Darbietung dürften dem Verfasser zur Last fallen. Was „Astwerk“ ist, läßt das Pirnaer Chorgewölbe in der Wiedergabe nicht erkennen. Bei „Birnstab“ werden im Rundstab, aber nicht im Birnstab profilierte Rippen vorgeführt. Das „Diadem“ ist als solches schwer kenntlich. Seltsam ungeschickt der in der Rekonstruktion auch viel des Ungewissen enthaltende Gesamtplan der Klosterkirche Centula (nicht Centulla) als Beispiel für „Eingezogener Chor“, hier wäre der Plan einer gotischen Pfarrkirche doch viel klarer gewesen. Bei „Falten“ werden nur mittelalterliche Beispiele gezeigt, obwohl auch später die Faltengebung charakteristisches Stilmerkmal bleibt, ähnlich werden bei „Fenster“ die interessanten Formen des bayrisch-schwäbischen Barock völlig übersehen. Bei „Gewölbe“ ist die Zeichnung für Tonnengewölbe im Grundriß recht unglücklich, denn sie gleicht dem eines Kreuzgratgewölbes. Als „Lisenen“ sind Blendbogen dargestellt, was nur zur Begriffsverwirrung beiträgt. Alles andere als wohltuend ist der „Goldene Schnitt“ demonstriert, vor allem sieht man nicht, wie es gemacht werden muß. Arg ist es mit den „Säulenordnungen“ bestellt, denn die Proportion der jonischen Ordnung ist ganz verfehlt, die Höhe der Säulen ist bekanntlich gleich 8—10 unteren Durchmessern, hier sind aber noch nicht einmal 7 und dazu noch ein überschweres Gebälk gezeichnet. Der Grundriß der Hildesheimer Michaeliskirche im Artikel „Vierung“ weist Fehler auf. Bei „Zwerchgiebel“ spricht das Bild nicht für sich, ornamentüberladen verlangt es eine lange Erklärung.

Der Text eines solchen Wörterbuches stellt besondere Anforderungen an Logik und sprachliche Klarheit, abgesehen von allem Sachwissen. Vollständigkeit darf bei dem geringen Umfang billigerweise nicht erwartet werden, aber das Programm sollte wenigstens eindeutig sein. Wenn das Vorwort die Erklärung der Fachausdrücke verspricht, was soll da gleich am Anfang „Aachen, Münster zu —“? Ist das ein Fachausdruck? Ein Bild fehlt. Warum erscheinen in einem Bildwörterbuch der Fachausdrücke „Abu Simbel“, „Abydos“, „Adamklissi“, „Agrigent“ und andere Ortsnamen in maßstabloser Auswahl ohne Bilder, warum ein „Bassenheimer Reiter“, wenn Bamberg, Florenz, Mainz, Naumburg, Trier und andere wichtigste Kunststätten fehlen? Sind sie so allgemein bekannt, daß man darauf verzichten zu können glaubte, warum dann der „Kölner Dom“? Dafür vermißt man Artikel wie „Stuckmarmor“ (nicht gleich Stuccolustro!), „Scagliola“, „Legenda aurea“, „Gardine“, „Dachstuhl“, „Sparren“, „Pfette“, „Knagge“, „Kopfband“, „Wehrgang“, „Mâchicoulis“, „Rationale“ usw., alles echte erklärungsbedürftige Fachausdrücke. Auf Einzelheiten kann hier nicht näher eingegan-

gen werden, immerhin sei einiges richtiggestellt. „Apsis“, kann nicht nur als Altarnische der christlichen Kunst erklärt werden, die antike Herkunft hätte unbedingt erwähnt werden müssen, zumal wenn bei „Tribuna“ nur auf „Apsis“ verwiesen wird. Bei „Zangenfries“ (Ravenna, Theoderichgrabmal) nur von „germanischem Ursprung“ zu reden, geht nicht an; hier wäre Adolph Goldschmidt, Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung, Cambridge 1937, p. 7. nachzulesen gewesen.

Ähnlich unerfreulich, weil elementare Grundbegriffe berührend, ist die (übrigens nicht hergehörige) Schilderung des Kölner Doms: „Basilika mit fünfschiffigem Langhaus, neunschiffigem Querhaus, fünfschiffigem Chor“; neunschiffiges Querhaus, welche Verwirrung muß das in harmlosen Gemütern erregen! Müßte heißen: dreischiffiges Querhaus mit je 4 Jochen beiderseits der Vierung.

Jeder botanisch Gebildete wird seinen Spaß haben, wenn er liest, daß „Akanthus“ eine „Pflanze aus der Gattung der Disteln“ sei. Schon das Wort „Gattung“ ist falsch gebraucht, gemeint ist „Familie“, doch hat die Familie der „Acanthaceae“ nichts mit der der „Compositae“ zu tun, zu der die Gattung „Distel“ gehört. „Triforium“ wird als Laufgang erklärt, „weil er meist eine dreifache Bogenstellung“ hätte, in Wirklichkeit ist die Bogenstellung nur selten dreifach und französische Forscher (Quicherat, R. de Lasteyrie) haben längst nachgewiesen, daß die Ableitung bei Du Cange falsch ist, triforium hängt mit dem altfranzösischen „trifoire“ (= durchbrochene Arbeit) zusammen, nicht mit tres. Falsch ist auch die Erklärung für „Kämpfer“, nicht „oberste vorspringende Platte einer Säule oder eines Pfeilers“ (richtig heißt das „Deckplatte“), sondern der Anfang eines Gewölbes schlechthin; ein „Pfeiler“ braucht auch keinen rechteckigen Querschnitt zu haben, er kann auch achteckig sein, usw. In Spalte 251 ist der Satz vertauscht, „Hermaphrodit“ erscheint zweimal als Stichwort. Eine neue Auflage des an sich wohl nützlichen Buches wird vieler Verbesserungen bedürfen, vor allem aber eines logisch aufgebauten Systems der Stichworte, das jetzt völlig zu fehlen scheint, denn warum wird z. B. die Hl. Katharina fast als einzige Heilige erwähnt? Wenn schon, dann auch andere, die häufiger dargestellt werden. Hier herrscht die gleiche Willkür wie bei den Ortsnamen und einzelnen Kunstwerken, die namhaft gemacht sind.

Ernst Gall

CHARLES DE TOLNAY: The Medici Chapel. (Michelangelo, Bd. III) 279 S., 330 Abb. Princeton 1948: Princeton University Press.

Drei Jahrzehnte sind seit dem Erscheinen von Anny E. Popp's grundlegender Monographie über die Medici-Kapelle vergangen, mit der ein wahrer Berg von befangenen Meinungen, Fehlschlüssen und irrigen Deutungen der Urkunden beseitigt wurde. Ein durch und durch persönliches Buch, getragen von tiefer Erlebnisfähigkeit des schöpferischen Gestaltungsprozesses, eigenwillig in der zähen Behauptung der vermeintlich entscheidenden Grundthese (dem Planwechsel Michelangelos um 1525—26), persönlich auch in der schwierigen textlichen Fassung, zu der, wie uns scheint, nur ein ganz kleiner Leserkreis Zugang gefunden haben dürfte, um so mehr als bei einmaliger

Lektüre kaum die Umriss der gedanklichen Darstellung faßbar werden. — Kommt man von diesem Buch zu dem Band Tolnays, der die hohe Leistung Popp voll anerkennt und nirgends versäumt, ihre besonderen Erkenntnisse hervorzuheben, so sieht man bei aller kritischen Einstellung des Verfassers einen ruhigeren und distanzierteren Vortrag walten, so daß Tolnays Darlegungen des komplizierten Entwicklungsverlaufs der Medici-Kapelle faßlicher und einprägsamer erscheinen als jene in Popp's Buch. An dieser Wirkung mochte sicherlich auch der Umstand teilhaben, daß der Verfasser in längeren Zeitabständen mit dem Thema sich wiederholt auseinandergesetzt hatte, so zuerst im Münchner Jb. 1928 und 1934 und in einem großen Aufsatz der „Arte“, der außer einigen Abweichungen bereits alle im Buch vorgetragenen Ergebnisse enthielt. — Versuchen wir nun in folgendem einige der wichtigsten Ergebnisse aus Tolnays Untersuchungen hervorzuheben, so mag es erlaubt sein, die drei ersten Kapitel (den biographischen Teil, der u. a. einen ausgezeichneten Beitrag zur künstlerischen Würdigung Sebastianos enthält, sowie die Abschnitte „San Lorenzo als Mausoleum der Medici-Familie“ und „Außenbau der Kapelle“) beiseitezulassen. Mit Abschnitt 4, der das Innere der Kapelle behandelt, eröffnen sich neue Aspekte, da niemand bisher so gründlich das Bauwerk auf seinen Zusammenhang mit der toskanischen Tradition untersucht hat und außer dem glücklichen Fund des Kapellengrundrisses im Archivio Buonarroti auch die Zeichnungen Frey 123, 124, 174, die vordem von allen Forschern falsch gedeutet wurden, ihre sachliche Einordnung erfahren. Von größter Wichtigkeit die Feststellung, daß die pietra serena-Bänder gleichzeitig mit den Pilastern und Gesimsen entstanden sind und nicht, wie Popp glaubte, erst aus einer Planänderung 1525—26 zu erklären seien; auch Brindmann (wie vordem schon W. Köhler) hatte bereits die Popp'sche Hypothese mit Recht zurückgewiesen (Kunstchronik 1923). Ebenso werden auch für die Ablehnung der Popp'schen Thronrekonstruktion der Attica einleuchtende Gründe vorgebracht. — Wohl das einschneidendste Kapitel von Tolnays Band bedeutet die Abhandlung über die Grabmalsprojekte, wo der Vf., gestützt auf die vom ihm gefundenen Briefe Buoninsegni, die Meinung vertritt, Michelangelo habe von Anfang an gleichzeitig mehrere Pläne verfolgt und bereits spätere Gedanken in früheren Skizzen vorweggenommen. Popp's Beschränkung also auf die Zeichnungen Frey 47, 48, 55, 9 a, b als dokumentarische Unterlagen für den Entwicklungsprozeß erfährt eine beträchtliche Erweiterung und zwar gerade durch die Anerkennung jener Entwürfe (Frey 125 a, 70, 39, 267 b), die Popp insgesamt ein Vierteljahrhundert später datiert und als Projekte für das Grabmal von Papst Paul III. angesehen hatte. Der Verfasser erblickt in den genannten Zeichnungen Entwürfe für ein Freigrab, die zusammen mit dem analogen Blatt Frey 48 auf 1520 zu datieren wären. Meines Erachtens steht dieser Inanspruchnahme Tolnays nichts entgegen, wie auch die vom Verfasser angeführten stilistischen Gründe und ebenso die exakten Beziehungen zu der erhaltenen Korrespondenz von 1520 (Kardinal Giulio's variable Vorschläge für den Freigrab-Typus) Popp's späte Datierung wirklich entkräften; überdies haben alle früheren Forscher jene Skizzen mit den Medici-Gräbern in Verbindung gebracht. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Tolnay im Gegensatz zu Popp über das thema-

tische Programm des Freigrabmals schweigt, da ihm offenbar die von Popp (p. 130 Anm. 18) herangezogenen Quellen nicht als zureichende Unterlagen erschienen. — In seiner Stellungnahme zu den Wandgrabprojekten stimmt Tolnay mit der bisherigen Forschung im wesentlichen überein, denn auch für ihn sind die entscheidenden Etappen den Entwürfen Frey 47, 48 oben, Frey 55, Frey 9 a, b zu entnehmen. Wenn der Verfasser im Anschluß an diese untrüglichen Zeugnisse den Zeichnungen im Louvre, der Ecole des Beaux-Arts, der Albertina, in den Uffizien, München und Oxford als nur freien Umschreibungen der Wandgräber geringen Urkundenwert beimißt, so kann dieser Meinung nur beigespflichtet werden, haben doch auch die jüngsten Rekonstruktionsversuche auf solcher Basis nicht mehr als Scheinergebnisse gezeitigt. — Kapitel 6, das von der Statuenkomposition handelt und in der zugehörigen „Critical Section“ (p. 131 bis 156) den wohl bisher umfassendsten Überblick über die Quellenaussagen, die Erhaltung, die Interpretierung und geschichtliche Ableitung jeder Einzelfigur gibt, möchte ich mit dem 8. Kapitel (die Entstehungsfolge) als die Glanzstücke des Buches betrachten. Nicht allein wegen der vortrefflichen Analysen (trotz Wölfflin und A. Popp, die darin bereits rühmlich vorausgegangen waren), sondern vor allem auch wegen der überzeugenden Darlegungen der Genesis des Denkmals. Auch hier konnte der Verfasser durch seinen Fund von 17 Briefen, die meist der Gehilfe Topolino aus Carrara an den Meister nach Florenz gesandt hatte, eine wichtige Fundierung für seine Darstellung gewinnen. Indessen, auch nur andeutend die reichen Ergebnisse dieser Untersuchungen hier aufzuführen, würde die Grenzen unseres Berichtes überschreiten und so mag der Hinweis genügen, daß die u. E. immer schon Bedenken erweckende These Pops bezüglich eines Planwechsels um 1525—26 endgültig erledigt, aber desgleichen auch die zuletzt vorgebrachten Meinungen über das Denkmal weitgehend erschüttert werden (es handelt sich hier um die leider nur ganz fragmentarisch gebliebenen Äußerungen Friedr. Kriegbaums in seinem Buch: Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke. Berlin 1940 p. 37 ff.).

Im Abschnitt 7: „Projects for paintings in the Medici Chapel“ geht der Verfasser auf die erstmals von Popp formulierten Feststellungen ein, nämlich daß für die Kuppel der Kapelle dekorative Malereien, die Giovanni da Udine ausführen sollte, und für nicht genauer bezeichnete Partien der Wände (Chor bzw. Lünetten über den Grabmälern) „storie grande“ vorgesehen waren. Nachdem die Kapelle der Auferstehung Christi geweiht war, lag es um so näher, die Zeichnungen Frey 40, 19, 59 als Entwürfe dafür zu beanspruchen, zumal ihr stilistischer Charakter in keiner Weise einer Datierung gegen 1530 widerspricht; dasselbe gilt auch für die beiden Kompositionsskizzen des „Schlangenüberfalls“ und der „Rettung durch die Eherne Schlange“ des Oxforder Blattes Frey 51, dessen Thematik wohl vereinbar mit der Hauptdarstellung gewesen wäre. Gleichwohl sind Zweifel gerade hinsichtlich der letztgenannten Szene nicht ganz zu unterdrücken, denn wo stand in der Kapelle die gemäßige Bildfläche für eine so figurenreiche Darstellung bereit? Weder der Chorraum noch die Lünetten wären dafür geeignet gewesen, sollte nicht von vornherein die monumentale Wirkung vernichtet werden. Erwägungen dieser Art —, die Referent mit einer weiter ausgrei-

fenden Kritik der in Zusammenhang stehenden Zeichnungsfragen schon länger niedergeschrieben hat — mögen auch Tolnay veranlaßt haben, seine frühere Ansicht jetzt aufzugeben oder doch für fraglich zu halten (p. 158 n. 3 Schlußsatz), wenngleich mir Wildes negative Stellungnahme auch bezüglich der Auferstehung nicht ganz gerechtfertigt scheint (vgl. J. Wilde, *Italian Drawings at Windsor-Castle*, London 1949 p. 251). Da Tolnay über Popp (p. 159 ff.) den geschichtlichen Sachverhalt ganz verkennende Interpretierung des Blattes Frey 51 mit Stillschweigen hinweggeht, vermute ich, daß auch er ablehnend zu ihren Annahmen steht.

Nachdem der Verfasser bereits in seinem „Arte“-Aufsatz 1934 größten Nachdruck auf die Inhaltserklärung des Denkmals gelegt hatte, wird es nicht überraschen, die gleichen Gedankengänge in seinem Buch wiederholt zu finden (Kap. 10—11). Daß von den älteren Deutungsversuchen weder jener von H. Brockhaus noch der von E. Steinmann zu überzeugen vermochte, ist am klarsten durch Wöflins Kommentar in der Beilage der Allgemeinen Zeitung 1907 deutlich gemacht worden, bei welcher Gelegenheit auch zu J. Oeris Ansicht, daß das Figurenprogramm mit Platos Phaedon zusammenhänge, kurz Stellung genommen wurde. Tolnay hat die Anregungen Oeris nicht nur wieder aufgenommen, sondern durch umsichtige Beobachtungen in ein System gebracht, demzufolge nicht nur die Skulpturen, vielmehr auch die Raumform und Lichtwirkung bestimmenden Anteil an dem Ausdruckscharakter des Mausoleums haben, das statt einer bloßen Grabstätte ein „abgekürztes Bild des Universums“ darstellt. Aus der exakten Methode von Einzelanalysen, gedanklichen Deduktionen, historischen Parallelen und Vergleichen von Michelangelos Aussagen mit platonischen Ideen, durch die Tolnay seine Interpretierung stützt, resultiert eine Geschlossenheit, die frei alles Konstruierten ist, so daß gewiß der Weg offensteht, die Deutung für plausibel zu nehmen; immerhin wird man sie nicht als absolut ansehen müssen, will doch auch hier Wöflins Bemerkung zu Oeri nicht überhört werden: „Solche (d. h. platonische) Gedanken waren im gebildeten Florenz gewiß nicht unbekannt. Michelangelo hätte das Gleichnis aufgenommen und in den Bildern von Tag und Nacht, von Morgen und Abend eine Hindeutung auf jene metaphysischen Vorgänge geben wollen, eine Hindeutung, die freilich für jeden verloren war, der nicht platonische Gleichung kannte.“ Das Problem also um Michelangelos Inhalts-„Esoterik“ gibt nach wie vor zu denken. Die zwei letzten Kapitel (11 und 12) zum Thema der Medici-Kapelle sind den Grabdenkmälern Leos X. und Clemens' VII. sowie der Nachwirkung der Medici-Monumente gewidmet; beides Abhandlungen, deren wichtige Ergebnisse der Verfasser schon früher veröffentlicht hat.

In einem zweiten Teil desselben Bandes kommen die Schöpfungen zur Sprache, deren Entstehung sich um den gleichen Zeitabschnitt wie die Entstehung der Kapelle gruppieren, beginnend mit dem Christus für Sta. Maria sopra Minerva (Kap. 13), abschließend mit den Zeichnungen für Cavalieri (Kap. 20).

Ist es nicht immer leicht, angesichts des komplexen Stoffbereichs in der Medici-Kapelle sich die Entwicklung von Michelangelos Stil in jenen Jahren zu vergegenwärtigen, so beleuchten für denselben Zeitraum die Lösungen ein- und desselben

statuarischen Aufgabenproblems, wie sie im Christus der Minerva-Kirche, im David des Bargello und in den Entwürfen der Ringergruppen (Frey 31, 140, Tonbozzetto der Casa B.) vorliegen, diesen Formenprozeß auf das klarste. Dank Tolnays glänzenden Analysen und seinen methodisch so wertvollen Gegenüberstellungen von Vor- und Nachstufen (vgl. u. a. Abb. 235—242) hätte diese Genesis nicht schärfer verdeutlicht werden können. Völlig überzeugend tritt der Verfasser auch für den Vorschlag Panofskys ein, daß das Florentiner Tonmodell der Kämpfergruppe (Herkules-Cacus) als ein Freiplastik-Entwurf und nicht als Gegenstück zu den Viktorien des Julius-Grabes aufzufassen sei. Da im Zusammenhang mit demselben Thema (Denkmal für die Piazza Signoria) auch das schon vor Jahren viel diskutierte Blatt mit den Herkulestaten (Frey 7) eine Rolle spielt und in den folgenden Kapiteln (16—20) die Echtheitsfrage einer Reihe von Zeichnungen eine zentrale Stellung einnimmt, sei hier ganz allgemein auf das noch immer sehr diffizile und ungelöste Problem der Michelangelo-Zeichnungen wenigstens hingewiesen. Wie sehr hier die Forschung einem wirklichen Consensus der Meinungen noch fernsteht, kann an einigen hier einschlägigen Beispielen gezeigt werden: die oben erwähnte Windsor-Zeichnung Frey 7 haben Popp, Panofsky und Tolnay verworfen, J. Wilde dagegen, der nun doch selbst durch seine vorzüglichen Beiträge zu Michelangelos Kunst unsere Aufmerksamkeit verdient, hat in dem schon genannten Katalog der „Italian Drawings“ zu Windsor nicht allein Frey 7 für echt erklärt, sondern auch eine Anzahl weiterer Blätter wie die „Bogens schützen“ (Frey 298), die Popp, Panofsky und Tolnay nicht als Original anerkennen, weiterhin das „Kinderbacchanal“ (Frey 187), das Popp und Panofsky als echt, Tolnay als Kopie bezeichnen, aber auch die Entwürfe für einen Auferstehungschristus (Frey 8, 219), die Tolnay wiederum für apokryph erklärt. Auf eine Würdigung dieser Blätter hier näher einzugehen, verbietet leider der Platz, deshalb soll hierüber bei anderer Gelegenheit gehandelt werden, nachdem auch noch weitere Zeichnungen des Bandes, wie z. B. Frey 132, 141 eine besondere Untersuchung erfordern.

Zum Kapitel „Arbeiten für Cavalieri“ sind Hans Sedlmayrs feinsinnige Bemerkungen über Tityos, Ganymed und Phaeton-Blätter nachzutragen (erschieden in der Schriftenreihe „Symposion“ unter dem Titel „Größe und Elend des Menschen“; Wien 1948). Im Katalog der Zeichnungen hätte bei Nr. 121 „The Saettatori“ (Frey 298) auf B. Cesaris Kopie dieses Blattes (Windsor Nr. 456) hingewiesen werden müssen, da hier der unbeschnittene Zustand der Zeichnung vorliegt (Abb.: Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939, Tf. LXXXVIII). — Auch der Passus S. 138, „Condivi habe die Figur des Giorno unerwähnt gelassen, ist zu berichtigen, denn in der Vita heißt es deutlich: „sopra i coperchi delle quali iaceno due figurone maggiori del naturale, cioè un' homo e una donna, significandosi per queste il Giorno et la Notte“ (ed. Frey, S. 136). Tolnays 3. Band begleiten 330 meist vorzügliche Lichtdrucke, von denen die zahlreichen Detailaufnahmen der Medici-Skulpturen wohl das aufschlußreichste vermitteln, was bisher aus Michelangelos Schöpfungen durch die Kamera erzielt worden ist.

Luitpold Dussler

BUCHANZEIGEN

HANDBUCH DER ARCHÄOLOGIE (im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft; vgl. die Anzeige in Kunstchronik III, 1950, S. 175). Band 3, 1. Lieferung: 441 S., 136 Tf. München 1950: C. H. Beck.

Als Teil des dritten Bandes („Die Denkmäler des griechisch-römischen Kreises seit dem 1. Jahrtausend v. Chr. bis zum Ausgang der römischen Kaiserzeit“) behandelt die vorliegende, von Georg Lippold bearbeitete Lieferung „Die Griechische Plastik“. In Verbindung mit den kleinformatigen, aber vorzüglich gedruckten Tafeln bietet der Text den in die Form einer Entwicklungsgeschichte gekleideten Catalogue Raisonné der griechischen Skulptur, ihrer Bildformen, Schulen und Meister; die notwendige Zusammendrängung des Stoffes versucht Vf. durch eine bemerkenswerte Prägnanz von Charakterisierung und Urteil wettzumachen. Besondere Erwähnung verdient das 48 Seiten umfassende, als Standortkatalog ausgestaltete Ortsregister.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DES BAROCKS IN FRANKEN UNTER DEM EINFLUSS DES HAUSES SCHÖNBORN. I. Teil: Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693—1729. Zweiter Halbband, 1. Lieferung: S. 413—524. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Hugo Hantsch, Andreas Scherf und Anton Chroust bearbeitet von Max H. von Freeden. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte.) Würzburg 1950: F. Schöningh.

Nach einer Pause von 19 Jahren wird die Publikation der Regesten des Hauses Schönborn fortgeführt. Die vorliegende Lieferung umfaßt die Jahre 1717—1719: wiederum vorwiegend unbekannte Quellen der Hausarchive von Wiesentheid und Pommersfelden, daneben einige wenige Akten der Staatsarchive Bamberg, Magdeburg, Wien und Würzburg. Die weiteren vier Lieferungen des 2. Bandes werden die Zeit bis 1729 behandeln.

EINE GABE DER FREUNDE FÜR CARL GEORG HEISE ZUM 28. VI. 1950. Hrsgg. von Erich Meyer. 252 S., zahlreiche Abb. Berlin 1950: Gebr. Mann.

In den Namen der Mitarbeiter wie in ihren Beiträgen spiegelt sich die Persönlichkeit des Gefeierten, seine eigentümliche, nach allen Seiten wirkende Anregungskraft und sein glücklicher, immer das Wesentliche ergreifender Sinn für das Lebendige.

F. A. Hestermann: Das Urteilen über zeitgenössische Kunst. — K. Scheffler: Wiedersehen mit Bildern. — Th. Heuss: Vom Umgang mit dem Holz. — Harald Keller: Kunstgeschichte und Milieutheorie. — E. Meyer: Reliquie und Reliquiar im Mittelalter. — R. Guardini: Landschaft und Ewigkeit. — W. Paatz: Die Gestalt Giotto's im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde. — K. Bauch: Christus am Kreuz und der Hl. Franziskus. — W. Schöne: Raphaels Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino. — Ch.-A. Isermeyer: Die Capella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo. — H. Deckert: Das Abendmahl am Naumburger Westlettner. — O. Goetz, Der Gekreuzigte des Jacques de Baerze. — H. A. Gräbke: Bernt Notkes Triumphkreuz. — Hans Holtorf: Friedrichstadt. — L. Grote: Nürnberg! Du vormals weltberühmte Stadt! — P. O. Rave: Die Sammlung des Konsuls Wagener als Kern der National-Galerie. — V. A. Dirksen: Zwei Landschaften Friedrich Nerlys. — A. Neumeyer: Clemente Orozco. — L. Reidemeister: Das Kölner Totenmal von Gerhard Marcks. —

RENATE JACQUES: „Mittelalterlicher Textildruck am Rhein“ (Textilkunst am Rhein, Bd. I). 78 S., 82 Abb. Kevelaer (1950): Butzon & Bercker.

Das Thema ist seit den großen Arbeiten von Lessing und Falke, die auf den Beständen der Berliner Museen fußen, nicht mehr behandelt worden. So füllt das Buch eine empfindliche Lücke aus, zugleich bildet es einen Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Ornaments. Das Abbildungsmaterial ist vorwiegend den Beständen des Krefelder Gewerbemuseums und des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg entnommen. Zur Erläuterung der oft fremdartigen Motive des Rheinischen Zeugdrucks erweisen sich ergänzende Abbildungen bekannter Seidenstofffragmente byzantinischen, chinesischen, türkischen und italienischen Ursprungs als zweckdienlich. Der Zeugdruck, vielfach als Futterstoff verwendet, stellt eine volkstümliche Übersetzung der mittelalterlichen Prunkstoffe dar. Er übernimmt ihre phantasievollen Motive und gibt sie variiert, vereinfacht und nicht selten eigentümlich mißverstanden wieder. Besonderes Interesse erwecken die am Ende des Buches leider etwas kurz behandelten Bilddrucke, bei welchen die Verfasserin mit Recht auf die hier einsetzende Entwicklung zum Holzschnitt hin aufmerksam macht.

R. F.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Städtisches Suermondt-Museum

1.—31. 12. 1950: Gemälde, Aquarelle u. Zeichnungen von Aachener Künstlern. *Reiffmuseum*

19. 11.—17. 12. 1950: Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik von Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Gilles.

AUGSBURG

Städt. Maximiliansmuseum

Oktober 1950—Januar 1951: Augsburger Urzeit. Vorrömische Bodenfunde aus zweieinhalb Jahrtausenden (Jungsteinzeit bis Latènezeit).

BERLIN

Museum Dahlem (ehem. Staatliche Museen, Arnimallee 23)

2. 10. 1950—31. 3. 1951: „Meisterwerke aus den Berliner Museen“. Deutsche, italienische und altniederländische Malerei des 13. bis 16. Jahrhunderts. (Gemälde

aus den in Wiesbaden verlagerten Beständen der Ehem. Staatl. Museen.)

Völkerkundemuseum Dahlem (Arnimallee 23)

Ständige Ausstellung: Ethnologische Sammlungen der Ehem. Staatl. Museen.

Schloß Charlottenburg

Okt. 1950—31. 3. 1951: „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“. Gemälde der Berliner Museen (Werke der Nationalgalerie aus Beständen der in Celle verlagerten Kunstschatze der Ehem. Staatl. Museen). November 1950: Englische Zeichnungen und Aquarelle der Gegenwart.

Dezember 1950: Weihnachtsausstellung Berliner Künstler.

Maison de France

18. 11.—Dezember 1950: Berliner Neue Gruppe.

Galerie Schüler

November—Dezember 1950: Arbeiten von Ewald Mataré.

Messehallen am Funkturm

Dezember 1950: Ostdeutsche Kunst.

Galerie Bremer

20. 11.—24. 12. 1950: Radierungen von Wolff Hoffmann; Keramik von Jan Bontjes van Beek.

Amerikabaus am Nollendorfplatz

November 1950: Der amerikanische Seidendruck.

Kunstamt Neukölln, Hermannplatz

Dezember 1950: Maler am Bauhaus (die Schüler).

Rathaus Tempelhof

Nov.—Dez. 1950: Das Schöne Warenzeichen.

Haus der Presse

Oktober—November 1950: Politische Karikaturen aus Rumänien.

Deutsche Akademie der Künste

Dezember 1950: „Plakate für Aufbau und Frieden“.

Weissensee, Parkstr. 23

Oktober—November 1950: Arbeiten Altberliner Meister zum Thema „Alt-Berlin“.

BREMEN

Kunsthalle

3. 12.—3. 1. 1951: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Ernst Ludwig Kirchner.

10. 12. 1950—7. 1. 1951: Graphikausstellung des Künstlerbundes Bremen.

5. 12. 1950—7. 1. 1951: Farbige Zeichnungen von Gustav Adolf Schreiber (Bremen).

DÜREN

Leopold-Hoesch-Museum

19. 11.—24. 12. 1950: Jahresschau Dürener Künstler. — Kinderzeichnungen aus England. — Kinderspielzeug. Volkskunst aus der Sammlung Antje Kind-Hasenclever.

DUSSELDORF

Städtische Kunsthalle

3. 12. 1950—2. 1. 1951: Weihnachtsverkaufs Ausstellung des Vereins Düsseldorfer Künstler.

Kunstverein

22. 10.—8. 12. 1950: Gedächtnisausstellung für Lovis Corinth.

EISENACH

Stadtmuseum

Dezember 1950: Gemälde, Graphik und Illustrationen von Manfred Kandt.

ERLANGEN

Orangerie

12. 11.—10. 12. 1950: Gedächtnisausstellung Heinrich Waldmüller.

FLENSBURG

Städtisches Museum

1.—31. 12. 1950: Weihnachtsausstellung heimischer Maler.

FRANKFURT a. M.

Galerie Buchheim-Militon

Ab 10. 11. 1950: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee. (Aus ausländischem Besitz.)

FRANKFURT a. d. ODER

Gemeindehaus St. Georg

Dezember 1950: „Kunst und Kirche“.

GÖTTINGEN

Museum am Theaterplatz

21. 11.—17. 12. 1950: Ausstellung der Werkakademie Kassel.

HAMBURG

Museum für Kunst und Gewerbe

2.—22. 12. 1950: Weihnachtsmesse der Kunsthandwerker.

HANNOVER

Landesmuseum

Dezember 1950: Moderne englische Zeichnungen und Aquarelle; Holzschnitte von Georg Heck (Frankfurt a. M.).

Kestner-Gesellschaft

29. 11.—31. 12. 1950: Kinderzeichnungen aus aller Welt.

HEIDELBERG

Kurpfälzisches Museum

3.—31. 12. 1950: Weihnachtsausstellung Heidelberger Künstler.

KARLSRUHE

Staatliche Kunsthalle

7. 11.—4. 12. 1950: Gedächtnisausstellung für den Maler Gustav Wolf.

Ab 5. 12. 1950: Österreichische Künstler der Gegenwart (Zeichnungen und Druckgraphik).

KIEL

Kunsthalle

3.—29. 12. 1950: Künstlerbund Schleswig-Holstein.

7. 1.—4. 2. 1951: Gemälde, Zeichnungen und Holzschnitte v. Frans Masereel.

KÖLN

Kunstverein

2.—24. 12. 1950: Kölner Künstler.

LEIPZIG

Museum der Bildenden Künste

Okt.—Nov. 1950: Gemälde und Graphik von Peter August Böckstiegel.

LÜBECK

Sankt-Annen-Museum

Dezember 1950: „Kleider machen Leute“. Kostümausstellung.

Behnhaus

Dezember 1950: Gedächtnisausstellung Gotthard Kühl.

Museum im Holstentor

Dezember 1950: Ostasien (Bestände der Völkerkundesammlung).

Overbeck-Gesellschaft

Dezember 1950: Jahresschau Lübecker Künstler und Kunsthandwerker.

LUDWIGSHAFEN

Kunstverein

3.—24. 12. 1950: Weihnachtsausstellung 1950. (Arbeiten pfälzischer Künstler und Kunsthandwerker).

MANNHEIM

Städtische Kunsthalle

17. 12. 1950.—7. 1. 1951: Aquarelle aus dem Turner-Nachlaß im Britischen Museum.

MEMMINGEN

Kreuzherrnsaal

18. 11.—17. 12. 1950: Krippenschau 1950 (Veranstaltet vom schwäbischen Heimattag und dem Heimatdienst Memmingen).

MÜNCHEN

Bayerisches Nationalmuseum

5. 12. 1950—Ende Februar 1951: Orient-Teppiche.

Anfang Dezember 50—März 51: Krippenschau.

Bayerische Akademie der Schönen Künste

15. 11.—15. 12. 1950: Das Werk Max Laeugers.

Ausstellungen des Amerika-Hauses (Arcisstraße 10 und 12)

1. 12. 1950—10. 1. 1951: Gemälde und Zeichnungen von Josef Scharl.

Ende November—23. 12. 1950: „19 Maler aus Haïti“.

Galerie Karin Hielscher

Ab 14. 11. 1950: Maillol.

MÜNSTER

Landesmuseum

12. 11.—24. 12. 1950: Weihnachtsverkaufs-Ausstellung Westfälischer Künstler.

SPEIER

Historisches Museum der Pfalz

1. 12. 50—31. 1. 51: Puppenkunst-Sonderschau.

STUTTGART

Württ. Landesmuseum

9. 12. 1950: Wiedereröffnung des Aquariums mit ägyptischer, griechischer und römischer Plastik, Kleinbronzen und Terracotten; ferner Vasen, Schmuck und Mumiengemälde. (Bestände der ehem. Kunstkammer und der Sammlung Sieglin.)

9. 12. 1950—Januar 1951: Alte schwäbische Krippen.

Württ. Kunstverein

Ab 8. 11. 1950: Aquarelle und Graphik zeitgenössischer holländischer Künstler.

WUPPERTAL

Städtisches Museum, Elberfeld

19. 11.—7. 12. 1950: Winterausstellung

des Ringes Bergischer Künstler Wuppertal.

17. 12. 1950—14. 1. 1951: Winterausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft. Kunsthalle Barmen

17. 12. 1950—14. 1. 1951: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik von Paul Klee.

Studio für Neue Kunst

19. 11.—7. 12. 1950: Ölbilder und Zeichnungen von Marie-Louise Rogister, Hervest-Dorsten.

ZWICKAU

Städtisches Museum

3. 12. 1950—7. 1. 1951: Neues Kunsthandwerk.

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

Die Beschlußfassung über den Ort der im Jahre 1951 stattfindenden dritten Tagung des Verbandes wurde auf dem 2. Deutschen Kunsthistorikertag (Schloß Nymphenburg 1949) ausgesetzt und die weitere Entscheidung dem Vorstand anheimgestellt (vgl. Kunstchronik II, 1949, 238).

Der Vorstand hat, im Gegensatz zu kürzlich erschienenen Pressemeldungen, noch keinen Beschluß über diese Frage gefaßt; die Festsetzung des Tagungsortes wird erst zu Beginn des nächsten Jahres erfolgen.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Im Bericht über die Innsbrucker Ausstellung „Gotik in Tirol“ von Ludwig Baldass (Novemberheft, S. 212 ff.) sind die folgenden Druckfehler zu berichtigen: Auf S. 215, 13. Zeile v. o. statt „111“ zweimal: 110; ebenso S. 216, 10. Zeile v. o. statt „110“: 111; S. 217, 4. Zeile v. o. statt „86b“: 86; 4. Zeile v. u.: statt „110“: 111. Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie.

Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wessenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Kastner & Callwey, München.

Fritz Alexander Kauffmann

Kirchen und Klöster des Oberschwäbischen Barock

Der Versuch einer Gestaltung

48 Seiten Text und 32 ganzseitige Kupfertiefdrucktafeln
Halbleinen mit Schutzumschlag DM 11.-

Ein Urteil der Fachpresse:

„Die nachgelassene Schrift des vor allem durch sein Buch „Roms ewiges Antlitz“ bekanntgewordenen Kunsthistorikers und Kunsterziehers ist den heiteren und glanzvollen barocken Raumschöpfungen Oberschwabens gewidmet, die in einer ausdrucksvollen Sprache als harmonische Ganzheitsschöpfungen subjektiv gedeutet werden, ohne stilkritische Analysen. Kauffmann besitzt zweifellos ein intuitives Gefühl für die großen barocken Raumgebilde als Gesamtkunstwerke. Er findet reich geprägte Worte, die dem Wesen dieser großen deutschen, glanzvollen Stilschöpfungen in Obermarchtal, Zwiefalten, Weingarten, Schussenried, Neubirna, Ottobeuren, Rot an der Rot, Buchau, Wiblingen und Salem gerecht werden und ein Nacherleben der bauschöpferischen Ideen ermöglichen, die allerdings zu den stärksten Eindrücken des schwäbischen Raumes gehören. Selbst für denjenigen, der sie nicht einmal selbst sich erwandern konnte, geben auch die beigegebenen guten Kupfertiefdruckabbildungen hiervon eine Bestätigung.“ (Zeitschrift für Kunst, Verlag E. A. Seemann)



BADISCHER VERLAG • FREIBURG IM BREISGAU

Als Weihnachtsgabe für Kunstfreunde

hat der ausgezeichnete Farbdruck
des Gemäldes von

BARTHOLOMÄUS ZEITBLUM

Christi Geburt

Ein Meisterwerk der Ulmer Schule
aus den Jahren 1497/98 großen
Anklang gefunden

„Man kann dieses Bild aufs beste
empfehlen und möchte sich mehr
von solchen Reproduktionen wün-
schen.“ *Die Gestalt, München*

„Der neunfarbige Offsetdruck im
Format 40×85 ist nicht nur sehr
schön, sondern erstaunlich billig.“
St. Konradsblatt, Freiburg

9farbiger Offsetdruck 40×85 cm
nur DM 6.—

Zu haben beim Verlag
DER NEUE SCHULMANN,
STUTTGART

**Bringt viel Freude
für wenig Geld!**

Einen reichen und bedeutsamen
Schatz von wenig bekannter kirch-
licher und profaner Kunst zeigt
das Werk

Die Kunstdenkmäler Hohenzollerns

Krs. Sigmaringen

von WALTHER GENZMER
Landeskonservator der
Kunstdenkmäler Hohenzollerns

„Einer der stattlichsten Bände in-
nerhalb der deutschen ‚Kunstdenk-
mäler‘. Der Druck ist vorzüglich,
die Abbildungen sind ausgezeich-
net, übersichtlich und gediegen ist
die Einleitung über Landschaft und
Geschichte. Der Band gehört zu
denjenigen Leistungen, die unan-
greifbare deutsche Wissenschaft re-
präsentieren.“

Das Münster, München

447 Bilder auf Kunstdrucktafeln
und 495 Textseiten mit 143 Zeich-
nungen, schöner Ganzleinenband
in Lexikonformat DM 32.—

**W. SPEMANN VERLAG
STUTTGART**